

Антрапологија или феноменологија?

Трослојна поетичка мисао исказана у уводном тексту *Пешчаника*, сучељена горе наведеним Кишовим изјавама, разоткрива сложеност пишевог приступа.

Писмо је корен романа са феноменошкве тачке гледишта. Посматрано са чисто функционалне тачке гледишта оно може бити једино резултат, крај или разјашњење, тачка у којој се сажима фрагментарни романески свет *Пешчаника*. Разумевање овог Кишовог дела захтева, дакле, јасно разликоване "спољне" тачке гледишта, оне која у обзир узима процес стварања романа као уметничког дела па самим тим и постојање једног истинитог документа који грађанин Данило Киш, напуштајући заувек Мађарску 1947., ставља у свој кофер и "унутрашње" тачке гледишта односно структуралне анализе дела. Када писац вели да је створио антраполошки роман он жели да нагласи процес његовог стварања, а не начин читања који овај захтева. Када, пак, на крај романа ставља писмо, а на почетак *Пролог*, он почињу читаочево конструисање романеског света односно процес којим, као што је то Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov) већ показао, овај у својој свести, од мртвог слова на папиру ствара конзистентан имагинарни свет.

Још један аргумент иде у прилог нашем тумачењу. Када би се Писмо или садржај налазило на уводним странама *Пешчаника*, на крају романа би зјапила логичка празнина. Сваки роман је порађање једног света. Киш је то добро знао. Због тога сва три романа породичне трилогије, упркос њиховој разјеђеној структури, имају поетички и симболички јасно одређен почетак и крај. *Рани јади* се отварају симболом "звезде на челу" а завршавају Еолском харфом и предсказањем нараторове будућности. *Башта, пепела* почиње рађањем дана и мајчиним уласком у дечију собу а завршава се мраком пусте Грофовске шуме у којој лебди дух преминулог отца. Видимо, дакле, да је стваралачки мото Данила Киша јединство разлике, односно нека врста ширења и сажимања наративног света чврсто ужебљеног у две тачке - првом и последњем поглављу. У том погледу *Пешчаник* је уметнички врхунац оваквог проседаја јер, на почетку пута, читаону предлаже јасан и поетичких порукама бременит *Пролог* да би му на крају дао "Садржај" - дакле резултат писања којем је био сведок, жижну тачку у којој се скупља 66 фрагмената романа.

Процес писања који је у *Прологу* стављен у први план није само везан за изостанак Едуардовог писма већ и за настанак саме књиге која о њему говори, па чак и за појам књижевности уопште. Наиме, текст нам нуди, путем проседаја који француска теорија назива *mise en abyme*, троstrukу верзију стварања: безимени лик надмета над листовима папира исписује властиту причу из које, попут варници, врдају развијени фрагменти *Пешчаника*, аутор, надмета над властите листове, блуди у том библијском полумраку упрежујући се да из ништавила, из једног бледог трага проходујахи времена изводи конзистентан романески свет, а књижевност сама у некој својој тамни покушава да разазна нову, истиниту стварност. Њихов међусобни однос подсећа на поигравање себе-барке, на треперсње сенки које не допуштају

стабилизовавање слике Кишовог *Пролога*. Он је верно одсликан описом пасте за зубе која се у мислима јавља малом Андију Саму у *Башти, пепелу а*" (...) на којој је (...) нацртана једна госпођица која се смеша и у руци држи једну кутију на којој се налази једна госпођица која се смеша а у руци држи кутију (...)¹⁰.

Верујемо да читаоца од заблуде једноистине спашава управо свест о сложеном односу који постоји између *Пролога* као прага фикције и *Пролога* као аутопоетичке рефлексије, дакле свест о томе да он не говори само о израстању форме, већ о мукама ствараоца окруженог титрајем изобличене стварности. Исто тако, он нам говори да иза сваког писаног дела пропишује дух творца, па самим тим ни апсолутна објективност у роману није достижна и да је свака "научна акрибија" само подмиљивање лаковерног читаоца, да је антрапологија у роману само функционална антрапологија, па да стога никакве потребе нема стављати писмо на почетак. Напротив, књигу мора да отвори својеврсно упутство за употребу или како је данас помодно рећи "читалачки уговор" (*contrat de lecture*).

Богатство и значај Кишовог *Пролога* лежи управо у свести о граничној уз洛ј уводног текста романа, па дакле и у потреби да се превазиђе његов чисто аутопоетички аспект. Једном речу, Киш показује да модерни роман захтева јасно назначени и поетички промишљени праг фикције.

¹ Данило Киш, *Антраполошки роман ин Homo poeticus*, Просвета Београд, Глобус Загреб, 1983.

² Данило Киш, *Cirque de famille*, Gallimard, Paris, 1989.

³ На крају *Баште, пепела* читамо: "Стразбур - Београд: 1962.-1964." Рани јади објављени су 1969. а *Пешчаник* 1972. године

⁴ Данило Киш, *По-етика.Књига друга*, Мала едиција идеја, Београд, 1974, стр. 172-174.

⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985, стр. 165. Овде смо се послужили француским преводом који је прегледан од стране самог аутора.

⁶ Данило Киш, *По-етика.Књига друга*, Мала едиција идеја, Београд, 1974, стр. 65

⁷ Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, Paris, 1986.

⁸ Alain Robbe-Grillet, *La jalouse*, Les Editions de Minuit, Paris, 1957.

⁹ Данило Киш, *По-етика.Књига друга*, Мала едиција идеја, Београд, 1974, стр. 151

¹⁰ Данило Киш, *Породични циркус*, Београд, СКЗ, 1993. стр. 99

Светислав Јованов

УПОТРЕБА МИНОТАУРА : КИШ И БОРХЕС

"Свет као предмет Књижевности измиче; знање напушта књижевност која више не може да буде ни Mimesis ни Mathesis, већ само Semiosis..."

(Ролан Барт)

На претпостављеном крају - у часу када "књижевност исцрпљења" може бити замењена нечим налик на "књижевност испуњења" - готово да и није тешко рећи, попут Барта (али Џона, не Ролана), како "не постоји мистификација" (или метапоза, да будемо прецизнији). Шта међутим, треба да се догоди да бисмо се приближили таквој тврдњи - уз коју увреко пристаје и горе наведени исказ другог Барта? На којем месту се такво збињавање очекује - у пољу Текста или у димензији Стварности? И не подразумева ли таква подела да се нешто суштинско већ додгодило?

Тамо где чудесни обрт настаје не само из атмосфере напетости, већ и упркос њој, у том укрштају означитељских сила сучавају се, преплићу и међусобно искре профили/ проседе Данила Киша и Хорхе Луиса Борхеса. Свест о оном типу спознаје који је надрастао и напустио поље књижевности - дакле, та свест, али и контексти у којима она пропитује насталу жртву, присутни су на самим почевцима Кишовог прозног опуса. У есеју поводом романа *Пустолина* Владана Радовановића, он каже: "Поштовалац свих пустоловина духа,

побуна разума и срца, остајем пун поштовања према ономе ко је презрео фразу "Маркиза је изшла у пет сати", но и дубоко уверен да у тој фрази има више уметности него у немуштом крицанају песка у коме нема људских стопала и који не говори људским гласом. Ова "заобилазна пречица" - мајstorски амалтам лирске самосвести и класицистичке сумње - ослободила је Данила Киша пролажењем кроз "бекетовску фазу"; истовремено, убрзала је кретање ка предвидљивом исходу надметања између сумњичаве Ерудиције и апсурдног, самодеструктивног (књижевног) Субјекта. Фазе тог надметања и апорије његовог исхода захтевају, међутим посебну анализу. Нас овде интересује иницијалне предпоставке које су надметање омогућиле и дефинисале. У притоведачкој фази која је обележена појавом збирке прича *Гробница за Бориса Давидовића* (1976), Киш је промовиштуји прво експлицитно и заокружено постмодернистичко остварење у српској прози - повукао девет Ђавола за њихових деведесет девет репова. Међу свима њима, борхесовски Ђаво је, по свему судећи, био (и остао) најбезопаснији, али и најнеопходнији. Борхес, поуздано, не оличава сва битна обележја постмодернистичких прозних стратегија, али се посредством његових "Ерудитских фантазија" постмодернистички *топос* суштински утемељује, а исто тако, након више деценија, стратешки исцрпљује - тачније, заокружује и преображава. У међувремену, размотримо како изгледа сучавање - поређење, поступљање, профилисање - Кишовог "постмодернистичког скандала" са феноменом који се може означити као *класична борхесовска матрица*.

A: Складишта

Суочавање - са свим подразумеваним многострукостима и двосмисленостима - почиње у Библиотеци: поменута "ерудитска фантазија" јесте, у својој основној равни, делимично остварена фантазија о Ерудицији. Не обичан предуслов, нити једнозначно регулаторно правило - већ клима стварања. Још прецизније, једна и јединствена конфигурација "Духа времена", унутар које духовно (књижевно) заснива сопствену аутентичност, целовитост и делотворност превасходно кроз свеобухватну мрежу *саме Књижевности* - појма / попа што укључује како суму стилова, обликотворних поступака и кодираних мотивација, тако и митове/култова ауторских имена.

"Можда сам застранио од страсти и страха, али се бојим да је људски род - једини који постоји - близу своме крају, док ће Библиотека остати вечито: осветљена, самотна, бескрајна, савршено непокретна, наоружана драгоценним свескама, некорисна, непокварљива, тајна." (Борхес: *Вавилонска библиотека*)

"Све је ту истражено, све је познато, не само најтајнији полицијски архиви, него писац располаже и сведочењима датим под заклетвом, тајним дневницима, судским записима: писац поново Бог, али не на начин господина Моријака, који зна шта осећају његови јунаци, шта сањају и шта им се догађа у души; писац сад више не продире у своје јунаке са божанским свезнањем, него на начин божијег архивара и записничара који у часу смрти вади велики протокол поступака и из њих чита већ записане поступке, мисли и идеје својих јунака!" (Киш: *Час анатомије*)

Да се књите пишу помоћу других књига, представља тезу коју је још Монтејн довео до пуне освешћености (овај ниво расправе у већ давнашњој афери око *Гробница за Бориса Давидовића* мора се препустити испарењима кафанских трачева). Борхесовска рана / класична матрица - традиционалисти - бе рекли - рукопис, средовечни критичари- проседе, а млади- парадигма - подразумеви, и артикулише поставку према којој се књижевни (прозни) текст обликује *пored, утрокос и насупрот* других, постојећих или измишљених књига . Основна ауторска стратегија постаје Читање/ Тумачење: оно што настаје као текст у борхесовском сазвежју, понајпре је у том смислу *метатекст или псевдотекст* - ауторски креативни коментар над корпулом постојећих значења и форми. Киш, исто тако, уобличава своја зрела остварења унутар "стварности прочитаних књига"; имагинација се развија паралелно са указивањем на процесе и начине творења прозних целина. Већ само то полазиште довољно је за процену да се не ради о пуком измештању подражавалачког поступка, мемезе - већ о избору радикално нове матрице (*mathesis*): прави и имагинарни цитати, као и вртоглавица њиховог преплитана и монтирана; довођење Аутора и положај јунака и vice versa; доминација пародије, пастиша и ироније; подривање поузданости и недвосмислености статуса субјекта/носиоца приповедања.

Управо једна Борхесова тактичка дистинкција указује на прву од иницијалних напетости, која се рађа унутар Кишове пост-модернистичке поетике у *Гробници*, а у односу на борхесовску (и шире постмодернистичку) конвенцију. За Библиотеку, наиме, Борхес између осталог употребљава и атрибути "бескарна" ; нешто касније, у завршници поменуте приче, наговештена је извесна могућност корекције: "Библиотека је безграница и периодична." Број књига не представља се као апсолутно безграницан/бесконачан- пермутације се, након извесног броја, понављају (одуше, у бесконачност). Коначни, свемогући и свемоћни Архивар Света-као-Библиотеке није могућ, нити замислив, што значи да је *биће - и биће Књижевности* - присутно искључиво као потенцијал, бесконачно поновљива игра ознака или коментаторско-приређивачки "пренос енергије".

Из генералног прихваташа мреже Књижевности као основног обликотворног оруђа и прозног топоса, наведени Кишов став скрива два, међусобно условљена помака: питање инстанце и питање модела времена. Писац божји архивар, посјеке за фантазмагоричним кишовским Протоколом "у часу смрти". Дакле, индивидуалистички печат - можемо чак рећи поље субјективитета - *није до краја подвргнуто обезличеном* процесу пермутација што их предузима "фантом Библиотеке". Фигура Библиотеке, то јест стратешки оруђе Читања/Тумачења, помаља се, у основним обрисима класичне Борхесове матрице, као својеврсна метафизика. И поред наглашавања "искуства литературе", "логоса" и "чиња лектире" (*lector in fabula*), за Данила Киша је та иста фигура - оруђе "само" ступањ више од методологије: једна *поетичка комбинаторика*, и то комбинаторика која се кристализује око очуваних ауторских фокуса као што су *сумња, очај и иронија*. Код Борхеса - у његовој класичној фази која кулминира и окончава у *Алефу* - метафизички Апсолут је утемељен управо тиме, што је Душа, последњи талог Субјекта, одсутна (Пјер Менар, Херберт Квејн, тајанствени творци Глона). Унутар Врта, Киш проналази пукотину у којој добија уточиште ауторски субјективитет са измењеним одговорностима: у причи *Механички лавови*, репрезентативном примеру Кишове борхесовске матрице или и "чистог постмодернизма", равни фикцијског и лавиринтичког ерудиције све доводе у сумњу, али *авет Сумњача* опстаје: "Можда је било паметније да сам се определио за неки други облик саопштавања, есеј или студију, где бих сва ова документа могао да употребим на уобичајен начин. Али ме две ствари спречавају у томе: непогодност да се жива, усмена сведочења поузданах људи наводе као



Фотографија Жељка Вукелића

документација; као друго: нисам могао да се лишим задовољства приповедања које даје писцу варљиву идеју да ствара свет и, дакле, како се то вели, да га мења." Улазак у опасну димензију "помака и супротности" на овом месту се може јасније уочити; двосмисленост између есејистичког и прозног дискурса истовремено овлашћивање и ускрађивање писца, различитост која себе маскира као илузију.

B: Лавиринти

"Но док је тај 'документаристички поступак', код Борхеса, употребљен најчешће на метафизичком плану, где је човек схваћен у првом реду као филозофема, у кафијанском значењу те речи, човек у свету као лавиринту метафизичких значења (што је својеврсна замена за Кафкин *Замак*), где се тражи, као у средњовековној поезији и сликарству, Душа и Суштина, изван историчности..." (*Парафаза или скалpel критичке вести*).

У безграницној периодичним пермутацијама борхесовских маштарија, за Душом и Суштином се трага управо стога што ту *Душа нема* (то јест нема је у равни индивидуалности, Субјекта). На сличан начин, Борхесова "текстуална филозофема" уобличава проблем времена - као приповедног чиниоца и поетичког начела. Вавилонска Библиотека, кружне развалине у истоименој причи, минималистичка Вечност *Скривеног чуда* или свеобухватни лавиринт/мрежа *Врта са стазама* што се рачуја исказују у различитим верзијама концепт *кружног кретања Времена*, вечној враћању Истог. Време је апсолутно, безграницно деливо и поновљиво- управо зато што је одсутно, непостојеће, уткано у спокојство Вечности. "Шарлаче, када ме будете ловили у једној другој инкарнацији..." каже, рецимо, детектив Ерик Лонрот у завршници приповетке *Смрт и бусола*: чак и усредређена нараџаја криминалистичког заплете подвргава се борхесовској константи "периодично безграницности".

Супротставити овој ауторској стратегији и приповедној матрици искључиви етикете "историчност и политичност" као Кишов *credo*, представљају би најгору врсту труизма. И Киш и Борхес полазе од методолошког ослонца, најубедљивије формулисаног Фукоовом тврдњом: "Имагинарно је феномен библиотеке." Дакле и тематско поље знано као Историја може представљати тесто за метафизички колач: укорењеност приповедних ситуација у контекстима историјских феномена не значи да приготвља ништа одлучујуће. Далеко значајнији "диференцијални коефицијент" *Гробница* бива утемељен суптилном драматизацијом ауторског гласа, којом се демонстрира несагласност између појединачних токова same нараџаје у времену: "Тако је Верлској доживео немилу славу да буде проглашен мртвим неких осам година пре своје стварне смрти" (*Крмача која пројежди свој окот*).

Проблематизовање Историје показује - као своје комплетарно лице/наличје - *историзовање проблема приповедања*. Сложнији визуелни постављања лица и приче у токове људског историјског времена налазимо, реализован или и максимално експлицитно разјашњен, у причи *Пси и књиге*, понајвише у "Напомени" која ту причу уоквирује. Аутор се привидно ишчуђава над сличношћу мотива, сродношћу догађаја и истоветношћу иницијала имена (јунака) у повећима о Баруху Давиду Нојману и Борису Давидовичу Новском; овоме претходи исказ према коме је документарни предлогак ("незнатно изменењи" документ) приче *Пси и књиге* писац (приповедач и Аутор) случајно пронашао у часу када је завршавао причу *Гробница за Б.Д.- тачније*, користи се фраза "временски подудар". Поређење се нагло и вртоглаво премешта на теоријско-поетичку раван: елаборира се учење о "цикличном кретању времена" уз помоћ Марка Аурелија, стонка, Ничеа и самог Борхеса. Следи теза о

првенству духовног редоследа у односу на историјски (поводом питања поретка двају прича унутар збирке). Дакле, четири потеза за троструку варку. Подударност писања (једне) и проналажења (друге) приче указује на прдор субјективно-биографског у раван текста - али и на његову музичиту *фикционализацију* (превођење у наративни поредак целине). Ауторски глас је и атјач начин двоструког драматизован и *овремењен*. Следи рафинирано поткопавање теорије цикличног времена - посредством пребаџавања тежишта једне борхесовске апорије (*Историја вечности, и Вавилонска лутрија*, да не говоримо о тексту *Ново побијање времена*), сведоче да Борхес не полемише са сточарима). Али овде је реч о *Кишовом Борхесу* - о првидном приближавању како би се, потез касније, оцртале још оштрије разлике. Јер - и то је трећа варка - опредељивање за след "духовних датума" је изводљиво тек када постоји след историјских датума. А постојање односа између та два следа омогућава и гарантује само поменута авет Сумњача, прекорачилац *Биографије* и приређивач *документа* - освештени субјективитет који *пати и проживљава разлику у времену*. Подударности и даље постоје, али је вечни круг враћања Истог разорен, у најмању руку преобликован у једну врсту спиралног кретања - при сваком окрету и новом узлету/паду спирале, димензија различитости се грађује у контексту људског трагичног времена, што је кишовска шифра за *Историју*.

A и B : Модуси разлике

Профилишући "ерuditску фантазију" као матрицу постмодернистичког проповедања, Борхес и Кишосцилају у комплексарним, дакле различитим путањама око жиже Библиотеке, заједничко им остаје једино поимање сложености и дубине тог ерудитског прелома: "До Минотаура - који је господар подземља књижевности - нико не долази или не одлази некајијено. Минотаур је ту да чува дело и његове изворе од глупака и неразумевања." (Киш: *Фрагменти о Борхесу*). Стратешко узрачичење се збија у тачки опредељивања за *modus operandi* путовања "кроз Библиотеку". Приближно и провизорно, путања коју одабира Кишов концепт може

се обележити изразом *постмодернистички апокриф* (комбинаторика поретка света и поретка фикције, изменења, али очувана инстанца Субјекта, уклопљеност у искуство људске историчности). Код класичног Борхеса, пак, уочавамо свестрано артикулисање света као привида, а сходно томе и једну метафизичку димензију прогноз писма што се остављаје посредством ерудитске фикције ("некорисна и непокварљива"), тако да читав поступак подразумева или захтева нестајање субјективитета у лавиринту ироније и пародије, у кружном лавиринту вечног Понављања - речју, уочавамо модус *илюзионистичке, апокрифе Историје*.

Једна од последица овакве поставке јесте одређена напетост унутар поступка "употребе Знана" које подразумева Библиотека (знајо да о чијем ишчезнућу говори Ролан Барт). Концепти поновљивости, бесконачности и илузионистичког парадокса показују како се модел Борхесове нарације заснива на *Миту*. Чак и када искривљава и пародира митске обрасце, Борхес се не зауставља на демистификацији; његова иронија је по правилу у служби Велике Равнотеже - било да је та равнотежа телесолошка или нихилистичка. "Јер литература почиње и завршава се митом", каже се у *Параболи о Сервантесу и Дон Кихоту*. И институционално потврђена и апокрифна Историја представљају обдлеске митова, зато, како Киш луцилно примећује, "Борхес, заправо, покушава да створи дајдесте митова..." (Час *анатомије*). Али, ако и признамо нужности и ишкушења Понављања, сматра Киш, увиђећемо да су она увек различита. Различита је свака нова патња (патња, наиме, *није ништа друго до Разлике*), пукотина између поретка фикције (Приче) и поретка света (Историје) сваки пут је друкчија - дакле, и саме приче опстају захваљујући несводливим различитостима. Ствара ли Прича Библиотеку, или обрнуто? Ето парадоксалног мета-наративног задатка, кишовско-борхесовске осцилације, на основу које се сам Кишов наративни модус може дефинисати као трагички принцип наде. У пукотини између митског обрасца и трагичког слопа збињавања опстојавају: неотклоњиви поредак стварног, сенка Субјекта, патња што се реализује у времену. Све што долази након тога, припада узнемирујућим сличностима.

Кашарина Волф - Грисхавер

МАГИЈСКО КРУЖЕЊЕ ЛИЧНОСТИ

У књизи *Гробница за Бориса Давидовича* Киш је успео да створи аутентичну слику једне епохе, живу слику убитачне атмосфере те епохе. Пишући на подлоги документата и књижевној традицији, дакле на палимпсесту, није само стварио историјски роман о једној епохи, већ роман о историји човечанства, који није видљив на први поглед, али који се да наслутити, делимично и реконструисати. Палимпсест је кључни термин у *Кишовом* стваралаштву. Како се пише на палимпсесту то нам показује Едуард Сам у *Башти, пепелу*. Његов нови ред вожње, који је безуспешно покушавао да штампа, почива на том принципу. Едуард Сам неће само унети свој Прафауст, што ће рећи прво издање свог Кондуктера, већи лексикон и алхемијске, антрополошке, антропозовске, археолошке... студије. Набрајање тих студија је познато и мислим да се Данило Киш пишући своју енциклопедију том идеју опасно приближио.

Личност у палимпсесту је у најмању руку двојна личност. Она припада слоју видљивог текста, али у исти мах и другим слојевима палимпсеста. Везе између личности стварају комплексну семантичку мрежу коју читалац може да реконструише. У књизи *Гробница за Бориса Давидовича* пада у очи велики број имена. Међу аутентичним именима налазимо и измишљена имена и низ псеудонима и надимака. Имена имају поред документарне функције и естетску функцију. Она стварају додатни смисао. Сажимање и разлагање су поступци који структурирају подељеност личности у видљивом тексту. Сажимање овде значи да су елементи или црте различитих личности из других слојева селектираны и комбиновани. Разлагање би значило да је једна личност раскомадана и подељена преко целиог текста.

Пошто је Шкловски у *Теорији прозе* упоредио личност у роману с једном картом за играње чини нам се логично да истражујемо личности на основу поглавља *Магијско кружење карата*, где је описано играње карата логораши у Сибиру и где су узсталом поступци сажимања и разлагања огњени. Најомиљенији "вид којке са рукотворним (и, наравно, обележеним) картама, прављеним од налепљених слова новинске хартије." (83) Тај вид којке је аутентичан. О игрању карата у сибирским логорима сведочи Варлам Шаламов у Колимској причи *На вересију*, где су карте логораши "изрезане из романа Виктора Игоа". Сажвакан комад хлеба служио им је као штирак за лепљење карата.

Поступци резање и лепљење одговарају поступцима разлагања и сажимања а то су поступци којима су настале и личности у *Гробници за Бориса Давидовича*.

Карл Георгијевич Таубе и Костик Коршунидзе су по свemu судећи фиктивне личности направљене из низа других личности. Један надимак Костика је Дантес: "сам Коршунидзе га је разлагао на Данте и

Дантес." Ово разлагање можемо и тако разумети да је читалац позван да овај поступак примени и на анализу имена. Костик и Коршунидзе су два различита аутентична имена споменута у мемоарима Лиђије Гинзбург. Костик је код Л.Гинзбург криминалац, али га она показује у сасвим позитивном светлу јер њој и њеној пријатељици помаже, док је Коршунидзе врло негативно приказан. То је надимак управника затвора у Јарослављу. Кишова фiktivna личност Костик Коршунидзе носи дакле у себи позитивне и негативне гене његових предака. Пошто је Териц споменик у овом поглављу можемо претпоставити да је и Терцлик Костја, односно Константин Петровић из приче *В цирку укључен*. Тај Костја је као Костик обијач и омашком стреља чаробњака у леђа. Костикин надимак Артист кореспондира са Терцовом чаробњаком. Артист стреља артиста. И Таубе кореспондира као "врач" са чаробњаком. Тако у убиству Таубеа рефлектира и убиство чаробњака у Терцову причи. Коршунидзе можемо даљ разлагати у елементе коршун и нидзе. Коршун значи лешинар. То име кореспондира са својим надимком Орао, али представља и опозицију Таубеу, што је немацка реч за голуб. Друга половина нидзе евоцира звуковном сличношћу Ничеа, чија се предност за грчког Бога Диониза ту изражава. Разлагање имена подсећа на раздирање Диониза који је према Ничеу првобитан јунак уопште, а све чувене личности грчког позоришта као што су Прометеј Едип и друге су личине овог првобитног јунака. Костик Коршунидзе је дакле само Дионизијева маска. Са Прометејом га повезује и овај цитат: "Коршунидзе... осам се година вука повијене кичме као губава кучка, кријући свог орла који му је кљуцао цигарицу..." Лешинар из мита је овде замењен орлом. Како Коршунидзе носи лешинара у имену, он самог себи кљуца цигарицу.

Име Дантес садржава име песника Дантеа и име убице песника Danthes, убица Пушкина. Осим песника и убице песника асоцирамо великог осветника Дантес-а (из књиге Александра Диме *Гроф Монте Кристо*). Доктор Таубе, Карл Георгијевич Таубе је слушајући Костика и постаје на такав начин његов антипод, али поред свих различитих имена и сличности са својим убицом. Име Карл или Karoly евоцира низ инкарнација са именом Карл из историје, као што су Карл Маркс, Карл Радек и, наравно, Карло Штајнер. Име Карл је непотпуни анаграм речи краљ. Кад изговарамо мађарско име Karoly с нагласком на другом слогу, име звучи као руска реч корол' (краљ). И док је Костик краљ подземља Доктор Таубе је надземни краљ као што његово име каже. Голуб је код алхемичара симбол Светога духа. Прво слово T симболизира крст. Таубе носи крст у имену. Може се дакле претпоставити да је међу осталим и инкарнација Христа чији је антипод по Ничеу Диониз.